

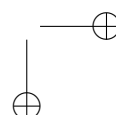
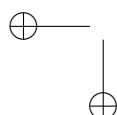
Camilo Pessanha e os matizes da decadência

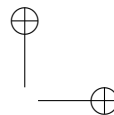
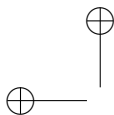
Ana Margarida Chora¹

A poesia de Camilo Pessanha é reconhecida sobretudo pela representação de um Simbolismo peculiarmente ligado à sonoridade lírica, aproximando-se da estética simbolista francesa. Legitima as imagens rítmicas e as metáforas da musicalidade que se filiam quer no vocalismo de Rimbaud, quer na demarcação de um âmbito de linguagem próprio da poesia de Verlaine (diferencia-se, por assim dizer, do campo da «literatura»), quer ainda na intrínseca relação entre sons e formas (anunciando a postura contemplativa do poeta face à Beleza) segundo Baudelaire, confirmando o conceito de «arte pela arte» defendido por Mallarmé. Nesta medida, a poesia de Camilo Pessanha encontra uma lógica específica que passa de um nível de sonoridades simbólicas (referente à criação de imagens sonoras através do ritmo e questões do âmbito estilístico, correspondente a um Simbolismo preliminar) a outro de figurações sonoras (que se relaciona com a criação metafórica dos sons), para progressivamente se instalar na imagem, primeiro num plano sensitivo (momento correspondente à saturação das formas metafóricas, através de imagens que as esvaziam de sentido), e posteriormente transitar do ritmo à imagem (nível ligado ao modo mais acabado do ritmo e do esgotamento da forma, cujo fim é a procura da Beleza).

Apesar da sonoridade difusa e modulada, a poesia de Camilo Pessanha procura fixar-se semântica e estilisticamente numa imagética decadentista, sugerida através da exploração de espectros cromáticos equívocos, típicos da *Belle*

¹ IELT-FCSH/UNL.





Époque, os quais reflectem as fragilidades do sujeito poético. Os matizes são apreendidos em função dos sentimentos ligados à vida, às sensações de estagnação e à imobilidade, em conformidade com o imaginário visual da época, já que se trata de um período obcecado, na arte e na técnica, pela preservação das imagens.

Nesta época, a fotografia evoluiu do daguerreótipo para o papel albuminado, para os usos comerciais, para as *cartes de visite* e para uma divulgação sem precedentes de imagens através das *cartes postales*. Os próprios fotógrafos tornaram-se personalidades artísticas conhecidas. Alguns fixaram-se no Oriente do Império Otomano (como Pascal Sebah), outros trabalharam imagens do Extremo Oriente (designadamente Macau) em França, como Jean-Marcel Delboy, em Bordéus, Dando-Dubois, em Blaye, Henry Guillier, todos eles editores de postais.

Os tons sépia e cinzentos sofreram um forçado acréscimo de realismo com a colorização manual (preferencialmente em tons pastel), mas as soluções aquosas dos colorantes, os pigmentos transparentes e os efeitos de saturação nem sempre homogêneos colocaram a ambição progressista da imagem num plano contemplativo, como se de uma «espera» se tratasse, a qual antecedeu a chegada das imagens cinéticas.

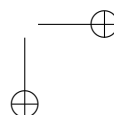
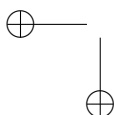
Este é um panorama do Decadentismo que entendemos segundo a perspectiva de Gilbert Durand, no artigo *Les Mythes du Décadentisme*², que o situa entre as fronteiras da *Madame Bovary* e os *Ensaio das Pulsões da Morte* de Freud, digamos que entre cerca de 1856-57 e 1918-20, não o cingindo às publicações do jornal *Le Décadent*³, ou a folhetos como *L'École Décadente*, de 1887, ambos dirigidos por Anatole Baju⁴. Este definiu o Decadentismo como uma espécie de «progressismo desiludido», distinguindo-o do Simbolismo:

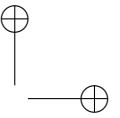
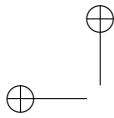
Le Décadent est un homme de progrès [...] il a pour idéal le Beau dans le Bien et cherche à conformer ses actes avec ses théories. Artiste dans la plus forte acception du terme, il exprime sa pensée en phrases irréductibles et ne voit dans l'art que la science du nombre, le secret de la grande harmonie. [...] Les Symbolistes, en général, ont un caractère absolument opposé. [...] Symbolisme [...] désigne un groupe d'écrivains qui suivent les traces des Décadents. Mais les Symbolistes n'ont rien apporté de neuf, ils se servent des

² Gilbert Durand, «Les Mythes du Décadentisme», *Décadence et Apocalypse*, Séminaires de l'année 1985-86, Université de Bourgogne.

³ *Le Décadent Littéraire & Artistique*, jornal parisiense publicado entre 1886 e 1889.

⁴ Anatole Baju (1861-1903), jornalista e escritor francês.





idées de leurs devanciers pour les tronquer ce sont des pseudo-décadents⁵.

Esta era uma perspectiva estética inovadora que, no entanto, não era nova, pois relacionava-se com uma postura contemplativa perante o mundo que partia da imaginação. Porém, esta manifestava-se designadamente em espectros cromáticos, nesta altura fortemente influenciados não só pela revolução pictórica dos impressionistas como, antes disso, pelas teorias químicas de Eugène Chevreul⁶, respectivamente de 1839, *Loi du contraste simultané des couleurs*, e 1846, *Théorie des effets optiques que présentent les étoffes de soie*, sobre o círculo cromático e as cores primárias (vermelho, azul e amarelo) e as secundárias (verde, laranja e violeta) de cuja justaposição resulta a vibração da atmosfera.

Essa visão «vibrante» e «oscilante», tão presente em Camilo Pessanha, coloca a poesia no meio de uma «orgie de chaos syllabiques invraisemblables, (...) broyant des couleurs et des fantasmagories incohérentes, et inaugurant un art étrange», como definiu o crítico J. B. Rolland⁷. A poesia situa-se num plano complexo que privilegia o Belo, segundo o texto de Jean Moréas de 11 de Agosto de 1885, em resposta a Paul Bourde (*Le Temps*, 6 de Agosto de 1885):

Les prétendus décadents cherchent avant tout dans leur art le pur Concept et l'éternel Symbole, et ils ont la hardiesse de croire avec Edgar Poe «... que le Beau est le seul domaine légitime de la poésie (...). Les poètes décadents — la critique (...) pourrait les appeler plus justement des *symbolistes* (...)»⁸.

Porém, a procura da Beleza situa-se, num primeiro nível, naquilo a que os próprios decadentistas chamaram «audição colorida» (se bem que tivesse sido defendida como própria dos alienistas, pois chamou a atenção de vários médicos ao longo do século XIX).

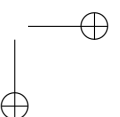
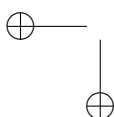
A poesia, tal como qualquer texto escrito, não supõe a existência de elementos supra-segmentais (ritmo, entoação, prosódia), a não ser deliberadamente

⁵ Anatole Baju, *L'Anarchie Littéraire. Les différentes écoles: les décadents, les symbolistes, les romans, les instrumentistes, les magiques, les magnifiques, les anarchistes, les socialistes, etc.*, Paris: Léon Vanier, 1892, p. 10-13.

⁶ E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...* / par M. E. Chevreul; avec une introd. de M. H. Chevreul fils, Paris: Gauthier-Villars et fils, 1889.

⁷ *Revue Littéraire du Maine. Organe de l'Académie du Maine*, 105, 1 Set. 1890, p. 181.

⁸ Jean Moréas, *Les Premières Armes du Symbolisme*, Paris: Léon Vanier, 1889, p. 29-30.



(e nisso diverge da narrativa). O signo é naturalmente imotivado. Mas pode motivar-se através de figuras de som (como a aliteração) e pontuação que operam numa espécie de «coloração» para expressar o significado das palavras. Em Camilo Pessanha, são as aliterações coloridas das sibilantes de «Só, incessante, um som» (de «Ao longe os barcos de flores» e das fricativas e líquidas «A flauta flébil» que traduzem o isolamento e o exílio, tal como as oclusivas em «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho» (do poema com o mesmo *incipit*) que reflectem a indignação e a desilusão. Camilo Pessanha é precursor neste aspecto: há um timbre que não é instrumental, de orquestração, mas vocal.

Se Rimbaud, no emblemático soneto sobre as vogais, tinha feito «todo o mal» causando confusão à poesia, de acordo com Antoine Sabatier (que criticou o médico Emile Laurent no seu livro *La poésie décadente devant la science psychiatrique*, o qual alegava que os «decadentistas» eram desequilibrados do ponto de vista psiquiátrico) — «A noir, K blanc, I rouge, V, vert, o bleu» —, abria à poesia a ligação não somente à música como às artes performativas.

Um crítico (que se dava a conhecer como Ko-Ta-Ki) da *Gazette Artistique de Nantes* afirma que

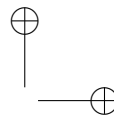
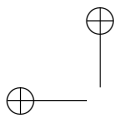
les décadents attribuaient à chaque mot une couleur particulière. Eh bien! il paraît qu'il n'allait pas assez loin: non seulement les mots ont des analogies avec les couleurs, mais les couleurs en ont avec la musique⁹.

Nessa medida, se um determinado uso específico de consoantes e vogais em Camilo Pessanha revela a presença de cores, de acordo com a teoria simbolista-decadentista, estas, por sua vez, manifestam significados intrínsecos ao seu espectro.

A chamada «audição colorida» começa no canto, na voz e nas artes cénicas. Nesta época, na música falava-se de «tons» que não eram mais do que «cores» da voz cantada, correspondentes ao timbre vocal que permitia ao ouvinte reconhecer o tipo de voz. Assim, a voz pode ser «mais escura», «mais clara», «azul», «verde»... O panorama musical preocupava-se com as cores, ao ponto de classificar as próprias óperas. Diz o mesmo crítico no seu artigo sobre a «audição colorida» da *Gazette Artistique de Nantes*:

[...] Décidément le *Cid* est bleu. [...] Chaque opéra a sa couleur propre, continue mon confrère; ainsi l'*Africaine* est rouge-orange. [...] *Lucie*, par exemple, est gris écossais; la *Favorite*,

⁹ *Gazette Artistique de Nantes: journal musical et littéraire, paraissant tous les Jeudis*, 50, 23-Dez.-1886, p. 6.



blanc d'Espagne; Lackmé, *jaune indien*; les *Diamants de la Couronne*, toutes les couleurs de l'arc-en-ciel; etc., etc... [...] Ainsi, j'en connais pour qui les violons sont bleus, ainsi que les ténors; les cuivres, rouges, comme les barytons; les orgues, noires, comme les basses; les harpes, blanches, comme les soprani; les flûtes, jaunes, comme les contralti¹⁰.

Tout bien considéré, le décadentisme poussé à ce degré devient du gâtisme. Pour moi, le chanteur décadent est le fort ténor, qui donne le si bémol de tête, ou le ténor léger qui le donne avec son nez¹¹.

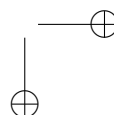
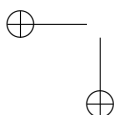
Porém, a exploração sonora conduz ao desaparecimento do sentido linguístico por exploração do ornamento vocal, reduzindo o elemento verbal a mero som. Na ópera faz-se com a «coloratura». E quando mais coloridas mais as palavras musicadas tendem a perder a sua força semântica. A «coloração» move-se para um nível vago e inefável de que a Poesia de Camilo Pessanha é o melhor exemplo. As «Anémons, hidrângeas, / Silindras» de «No claustro de celas», bem como os «Soidões lacustres... / — Lemes e mastros... / E os alabastros / Dos balaústres!» (do «Violoncelo») perdem significação em prol de uma coloração musical, vocal e tecnicamente articulatória, que transpõe para o Belo o que não é decifrável.

A cor decadentista prende-se com um segundo plano, ligado ao imaginário da sua referenciação, inseparável da linguagem que o expressa. Em primeiro lugar, a cor pode ser metafórica. Em Camilo Pessanha, a «Dália», com o seu «mole sorriso», de «Foi um dia de inúteis agonias» não pode ser de uma cor viva, pois o dia é «pálido». Da mesma forma, o «véu escuro» de «Caminho I» não indica a cor do véu, mas o sentimento do coração, coberto com essa escuridão. As transposições de sentido, deslocando o significado para o que está no seu lugar, criam aquilo a que Jacques Lacan¹² designou por «mecanismo do desejo», próprio da metonímia. A cor metafórica, por seu turno, não cria uma ordem simbólica em que a ligação seja entre a cor concreta e a generalidade ou conceito de cor, a matéria da composição cromática e a representação da cor. Os efeitos do significado são gerados a partir das mutações do significante. Nesta medida,

¹⁰ Digamos que há uma correspondência entre os instrumentos referidos, as cores e a voz. Assim sendo, os instrumentos de sopro, cujo elemento é o ar, corresponderiam ao azul; as cordas ao elemento água e ao verde; os metais ao vermelho e ao fogo; a percussão ao amarelo e à terra. Da mesma forma, a pronúncia de vogais e consoantes, segundo esta lógica, também remeteria para tons cromáticos, dos mais escuros aos mais claros.

¹¹ *Loc. cit.* Segundo a última consideração, as notas mais agudas, «azuis», dependiam da técnica para as atingir.

¹² Jacques Lacan, *Écrits*, Paris: Seuil, 1966.



Camilo Pessanha desloca o sentido da cor para o objecto, criando um efeito metonímico.

Em segundo lugar, a cor volta a ganhar a carga semântica perdida na «audição colorida» através do sistema de referência cromática de Camilo Pessanha ligado ao imaginário cromático decadentista. E é neste ponto que mais se aproxima daquilo que Gilbert Durand denominou por «cenário vago» que tipifica a decadência. As cores, aludidas ou nomeadas, são inseridas na linguagem que expõe a sua realidade, descrevendo também aquilo que os seus limites possibilitam, segundo os conceitos de linguagem e dos seus limites de Wittgenstein¹³, já que as cores nomeadas ganham significado em detrimento da motivação do signo (presente na «audição colorida»).

O imaginário retratado é o correspondente ao complexo de Gilbert Durand do *farniente*, de origem baudelairiana (complexo do *dandy* ou do dandisme), aliás facilmente orientalizado, pois as visões do Oriente careciam dessa postura contemplativa e imaginativa do decadentismo, através de mitemas (ou complexos) que se organizam e formam «un mythologène, comme on dit un philosophène décadent»¹⁴ do decadentismo ligados à visão, que contribuem para o mitologema da Decadência, ou «structure figurative». Nessa mesma linha baudelairiana, Ernest Raynaud¹⁵ defende a ideia de que o poeta é um «espectador», procurando apenas a Beleza que era suficiente a ela mesma, dispensando quaisquer provas.

O poeta é um espectador e a totalização do significante dá-se no plano da imagem que, não deixando de sugerir em vez de conceptualizar as ideias inerentes aos sentimentos do poeta, permanece no plano da «vibração» cromática. As cores vagueiam, indecisas, entre o vago e a desilusão. Vejamos como se compõe a paleta desse mitema em Camilo Pessanha, matizada entre a nomeação e o seu intertexto.

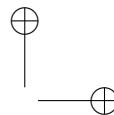
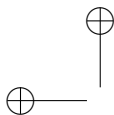
Partindo da sugestão de vida e de infinito, é «Tudo verde, verde, a perder de vista.» (em «Depois da luta e depois da conquista»), «o seu cabelo verde» (poema «Vénus»), «folhedos tenros», «colina», «ramos», «silva», «haste», «folhagem», «arvoredo» (poema «Desce em folhedos tenros a colina») e a «Esmeralda viva do Canal» (em «Nesgas agudas do areal») que se transformam em «Em glaucos, frouxos tons adormecidos» (no poema «Desce em folhedos tenros a colina»).

O viço é efémero e os seus vislumbres fugitivos, diluindo-se numa ausência de cor, matizada de transparências metafóricas, da «fria transparência luminosa», da «água plana» (em «Singra o navio. Sob a água clara»), da «acrópole de gelos» (poema «Floriram por engano as rosas bravas»), «[...] escutando o correr da

¹³ Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 199.

¹⁴ *Loc. cit.*, p. 14. Durand usa a expressão «mitema» em homenagem a Bachelard.

¹⁵ *Baudelaire et la Religion du Dandysme*, Paris: Mercure de France, 1918, p. 45.



água na clepsidra» (poema «Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas»), apenas evocando «A fugitiva hora, [...] / — Tão rediviva!, nos meus olhos baços...» (em «Quando voltei encontrei os meus passos»), perdendo-se do sujeito poético «A tua cor sadia, o teu sorriso terno...» (poema «Não sei se isto é amor. Procuro o teu olhar»), restando apenas «— O espelho inútil, meus olhos pagãos! / Aridez de sucessivos desertos...» (em «Imagens que passais pela retina»).

A não concretização é sugerida pelo branco, inefável e intangível, quer insinuada no «aljôfar» (de «Desce em folhedos tenros a colina»), nas «silindras» (poema «E eis quanto resta do idílio acabado»), na «Alma de silfo, carne de camélia...» (de «Desce em folhedos tenros a colina»), nos «Lírios, lírios, águas do rio, a lua...» (de «Fonógrafo»), ou nos «castos lençóis» (em «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho»), sobre quem «cai nupcial a neve» (poema «Floriram por engano as rosas bravas»).

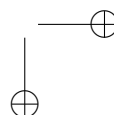
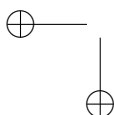
O branco da distância encontra a sua forma mais acabada em «Lúbrica», em que a mulher, inatingível, lembra uma personagem de uma narrativa feérica, uma vez que o branco é a cor das fadas¹⁶ («Quando a vejo, de tarde, na alameda, / Arrastando com ar de antiga fada, / Pela rama da murta despontada, / A saia transparente de alva seda» ou «Até quase esmagar nesses abraços / A sua carne branca e palpitante; // Como, d'Ásia nos bosques tropicais / Apertam, em spiral auriluzente, / Os músculos hercúleos da serpente»¹⁷), ao mesmo tempo que, aparentemente de um modo paradoxal, exerce a sua função de mitema fatal, segundo Gilbert Durand, confirmando o matiz da Decadência. Porém, a ilusória fada e a mulher fatal situam-se a um mesmo nível simbólico, uma vez que submetem o homem à sua vontade, manipulando-o quer através da sedução, quer do conhecimento.

O branco é ainda mencionado como sinónimo de fim, e, em última instância, de morte¹⁸, em «Tão branco o peito! para o expor à Morte...» (de «Esvelta surge! Vem das águas, nua»), «Oh vem! De branco! Do imo do arvoredol!» (poema «Desce em folhedos tenros a colina»), «Tão branco o peito!» (em «Esvelta surge! Vem das águas, nua»), «Tão branca do luar!» (em «Se andava no jardim»), evidenciando a «Cadaverina: Branca flor do espinheiro» (poema «Cristalizações

¹⁶ Cf. Ana Margarida Chora, «Branco: a cor enigmática do Outro Mundo», in *Cores: VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (org. Isabel Barros Dias e Carlos F. Clamote Carreto), Lisboa: Universidade Aberta, 2010, p. 267-274.

¹⁷ Os versos citados são os da segunda edição da *Clepsydra*, que inclui o poema «Lúbrica» segundo a versão escrita em 1885, encurtado na primeira edição com o título «Desejos».

¹⁸ Cf. Maria Alzira Seixo, «O pensamento da morte na poesia de Camilo Pessanha», *Análise*, 13, 1989, p. 107-116.



salinas»), levando o sujeito poético ao isolamento, selado a prata: «E hei-de mercar um fecho de prata. / O meu coração é o cofre selado.» (poema «Ao meu coração um peso de ferro»).

Mas o branco reveste-se de outro metal precioso, o ouro, quando o sujeito poético reflecte sobre o intangível perdido: «Longas teias de luar de lhama de oiro» (em «Depois da luta e depois da conquista») e «[...] Côncavas as velas, / Cuja brancura, rútila de dia, / O luar dulcifica» (poema «San Gabriel II / Vem conduzir as naus, as caravelas»).

O branco dilacerado não só dá título ao poema «Branco e vermelho», como marca a ruptura do sujeito poético com o real («vermelhos de hemoptise / Represados clarões» em «Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas») e com o «outro» por excelência («E os lábios, branca, do carmim desflora...» em «Ao longe os barcos de flores»), ferido pelas «Tatuagens complicadas do meu peito», em que a dor assume um espectro cromático já vívido: «E o meu brasão... Tem de oiro, num quartel / Vermelho, um lis; tem no outro uma donzela, / Em campo azul, de prata o corpo».

Este é, pois, o azul da estagnação, dos sentimentos e da vida do sujeito poético, patente nas «Fulgurações azuis» (de «ô cores virtuais que jazeis subterrâneas») e no «Pútrido o ventre, azul e aglutinoso» (do poema «Vénus»), que brevemente conhecera amplitude na «planície azul» (de «San Gabriel I»), no «campo azul» (de «Tatuagens complicadas do meu peito») ou nas «Ondas do azul oceano» (de «Roteiro da vida I»).

A imobilidade do fim adorna-se de tons malva. Recordemos que esta cor foi a primeira cor produzida artificialmente, pelo químico britânico William Perkin, em 1856, nas suas experiências para descobrir o medicamento para a malária, tornando-se a cor da moda que, na segunda metade do século XIX, contribuiu para reinventar o imaginário cromático da época. Assim, para Camilo Pessanha, o «aljôfar cor-de-rosa viva!...» (em «Desce em folhedos tenros a colina») é da cor das «Conchinhas tenuemente cor-de-rosa», das «Róseas unhinhas» (poema «Singra o navio. Sob a água clara») e das «hidrângeas» (de «E eis quanto resta do idílio acabado»), do «eflúvio de violetas» (poema «Fonógrafo») que tingem o mundo da cor da desilusão do sujeito poético. A «Putrescina: Flor de lilás» (em «Cristalizações salinas») e «o campo das liliáceas» (em «Choveu! E logo da terra humosa») paralisam os «Meus pobres pés dorir / Já roxos dos espinhos» (de «Depois das bodas de oiro»). A cor malva é não apenas uma «cor sentimental»¹⁹, como a definiu Oscar Wilde em *O Retrato de*

¹⁹ Vide o diálogo entre Harry e Dorian no cap. 8 de *The Picture of Dorian Gray*: «nunca confies numa mulher que use malva, pois ela tem um passado» — «Never trust a woman who wears mauve, whatever her age may be, or a woman over thirty-five who is fond of pink ribbons. It always means that they have a history.»

*Dorian Gray*²⁰, ligada à sensibilidade onírica dos decadentistas e à cadência das gradações cromáticas que se demarcavam do gosto burguês (sendo que o malva era uma cor burguesa, como notou Huysmans em *À Rebours*²¹, a «bíblia do Decadentismo» («cette bible du décadentisme qu'est *A Rebours*», segundo Gilbert Durand²²) que manifesta a estética do *mal du siècle*, sintetizando tópicos do gosto simbolista. Para Camilo Pessanha o malva (lilás) é uma cor nefasta do término da vida a que subtilmente alude. Ou seja, sintetiza o desencanto progressista ao constatar a desilusão.

O fim é, pois, doloroso e negro, a «Cobrir-me o coração dum véu escuro!...» (poema «Tenho sonhos cruéis; n'alma doente»), equivalente ao esquecimento, na sua feição última: «Desce por fim sobre o meu coração / O olvido. Irrevocável. Absoluto. / Envolve-o grave como véu de luto» (poema «Olvido»). A «escuridão tranquila» (em «Ao longe os barcos de flores») do «lago escuro onde termina / Vosso curso» («Imagens que passais pela retina»), onde outrora correu a água passageira da vida, é o derradeiro destino.

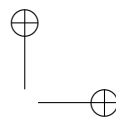
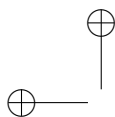
O espectro calicromo de Camilo Pessanha atavia-se da amplitude estética da *Belle Époque*, não fugindo às preferências simbolistas dos tons de ouro, roxos, brancos, azuis e verdes, nos seus matizes gradativos. E é nesse ponto de variação ilusório que encontra a fragilidade e a ruína.

Na sua busca da perenidade, Camilo Pessanha não encontrou mais do que o carácter fugaz e transitório do real. Tentou, no entanto, encontrar uma Beleza, através da sua poesia, à semelhança da que todos os artistas tiveram o objectivo de procurar durante a *Belle Époque*. Os pintores, os músicos, os romancistas e os poetas lançaram-se no encalço da Beleza além da imanência dos significantes da sua arte e dispersaram-se nessa demanda desenfreada que culminou na dissolução das diferentes linguagens em que a procuraram e, consequentemente, na decadência e na desilusão *fin de siècle*. Aliás, as artes da *Belle Époque* foram esteticamente permeáveis. A palavra fundiu-se com a música e com a pintura de uma forma completamente nova. O fim do século XIX abriu um capítulo sem precedentes na Arte. Camilo Pessanha não foi excepção, pois a sua poesia antecede a dispersão estética modernista, fruto de uma incessante e frustrada busca de uma beleza exterior à materialidade do signo. Camilo Pessanha excede

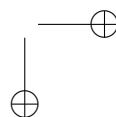
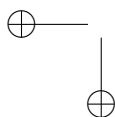
²⁰ A obra *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde (1854-1900), publicada inicialmente na revista mensal americana *Lippincott's Monthly Magazine*, em 1890, saiu em versão revista e ampliada sob a forma de volume em 1891.

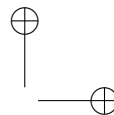
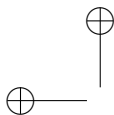
²¹ *À Rebours*, de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), de 1884: «la vérité d'une théorie qu'il déclarait d'une exactitude presque mathématique: à savoir, qu'une harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive», p. 16 (ed. 1920).

²² *Loc. cit.*, p. 14.



os sentidos poéticos, transcendendo o complexo no qual as palavras significam, permitindo ao poeta passar a figura remanescente e inovadora relativamente ao sistema de significação.





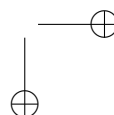
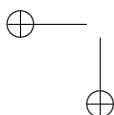
BIBLIOGRAFIA

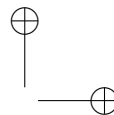
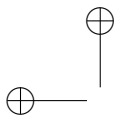
Ativa

Pessanha, Camilo, *Clepsidra e Outros Poemas* (prefácio e fixação de texto de Daniel Pires; ilustrações de Rui Campo Matos), s.l.: Livros Horizonte, 2006.
Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris: Librairie des Amateurs, 1920.
Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, London: Simpkin Marshall Hamilton Kent and Co. Ltd., 1891.

Passiva

Baju, Anatole, *L'Anarchie Littéraire. Les différentes écoles: les décadents, les symbolistes, les romans, les instrumentistes, les magiques, les magnifiques, les anarchistes, les socialistes, etc.*, Paris: Léon Vanier, 1892.
Chevreul, Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...* / par M. E. Chevreul; avec une introd. de M. H. Chevreul fils, Paris: Gauthier-Villars et fils, 1889.
Chora, Ana Margarida, «Branco: a cor enigmática do Outro Mundo», in *Co-res: VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (org. Isabel Barros Dias e Carlos F. Clamote Carreto), Lisboa: Universidade Aberta, 2010, p. 267-274.
Durand, Gilbert, «Les Mythèmes du Décadentisme», *Décadence et Apocalypse*, Seminaires de l'année 1985-86, Dijon: Université de Bourgogne, 1986.
Gazette Artistique de Nantes: journal musical et littéraire, paraissant tous les Jeudis, 50, 23-Dez.-1886.
Le Grillon: mensuel, littéraire et satirique, 14, 15 Set. 1888.
Franchetti, Paulo, *O Essencial sobre Camilo Pessanha*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.
Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris: Seuil, 1966.
Moréas, Jean, *Les Premières Armes du Symbolisme*, Paris: Léon Vanier, 1889.
Raynaud, Ernest, *Baudelaire et la Religion du Dandysme*, Paris: Mercure de France, 1918.
Revue Littéraire du Maine. Organe de l'Académie du Maine, 105, 1 Set. 1890.





Seixo, Maria Alzira, «O pensamento da morte na poesia de Camilo Pessanha», *Análise*, 13, 1989, p. 107-116.

Spaggiari, Barbara, *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

Wittgenstein, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

